WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
STEFAN SUTKOWSKI

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Zauberflöte

»CZARODZIEJSKI FLET«

SALA TEATRALNA WARSZAWSKIEJ OPERY KAMERALNEJ
Warszawa ul. Świerczewskiego 76 b

Mozart z pewnością nie był zbyt zdziwiony, kiedy wiosną 1791 Schikaneder zwrócił się do niego z propozycją skomponowania dla „Theater an der Wien" podobnej opery jak *Stein der Weisen oder Zauberinsel*, mianowicie *Die Zauberflöte*. Bardzo trudno o dokładną odpowiedź na pytanie, skąd Schikaneder zaczerpnął materiał do tego dzieła; niech nam wystarczy, że wątek został w zasadzie wzięty znowu ze zbioru bajek Wielanda, w szczególności zaś z bajki pod tytułem *Lulu czyli Czarodziejski flet (Lulu oder die Zauberflöte)*.

Podobnie jak powstanie *Requiem*, tak i powstanie *Czarodziejskiego fletu* osnute jest legendami. Mozart miał jakoby wyratować tym dziełem Schikanedera z finansowych kłopotów; Schikaneder miał winem i ostrygami podtrzymywać dobry nastrój Mozarta podczas komponowania i jakoby zamknął go przy tym w ogrodowej altanie w pobliżu teatru. W roku 1874 przeniesiono tę altanę na Kapuzinerberg pod Salzburgiem, jak niegdyś przeniesiono Santa Casa do Loreto, a każda deska tej altany jest zapewne w takim samym stopniu autentyczna jak każda deska samej Santa Casa. Mozart rzekomo wahał się, czy przyjąć zamówienie, z obawy przed fiaskiem, bo „opery czarodziejskiej jeszcze nie komponował". Wszystko to naturalnie bzdury. Dzieło wystawiono 30 września i powodzenie rosło z każdym przedstawieniem. Schikaneder mógł naprawdę zrobić majątek na tym dziele napisanym wspólnie z Mozartem. Ale ten aktor miał szeroki gest, był rozrzutny i uganiał się za spódniczkami. W roku 1802 utracił przywilej na prowadzenie teatru na rzecz bogatego brata z Loży i usunął się do pałacyku w Nussdorf, który w końcu musiał jednak sprzedać. W ostatnich latach życia dostał pomieszania zmysłów i zmarł w roku 1812. Pochowany został, jak Mozart, w zbiorowym grobie.

Dobrym sprawdzianem tego, czy ktoś rozumie się na sztuce dramatycznej albo raczej dramatyczno-muzycznej, jest to, jak ocenia libretto *Czarodziejskiego fletu*. Niektórzy krytycy uważają je za tak dobre, że odmawiają jego autorstwa biednemu Schikanederowi i przypisują je aktorowi Karolowi Ludwikowi Gieseckemu. Ów Giesecke nazywał się właściwie Jan Jerzy Metzler; studiował zrazu prawo i obok tego mineralogię, ale w roku 1783 został aktorem i należał do trupy Schikanedera. W roku 1801 rozstał się ze sceną, zostając królewskim radcą górniczym w Danii, a w roku 1814 profesorem mineralogii i chemii na uniwersytecie w Dublinie, gdzie zmarł. Kiedy na przełomie roku 1818/19 odwiedził znowu Wiedeń, miał podobno pretendować do autorstwa całego tekstu *Czarodziejskiego fletu*. Ale jeśli w ogóle choć jedno słowo libretta pochodzi od niego, to co najwyżej rozmowa Tamina z Przemawiającym, której styl nieco wykracza ponad możliwości Schikanedera.

Bo słaba strona libretta — niewielka to skaza i łatwo można ją poprawić — tkwi tylko w języku. Zawiera ono mnóstwo zwrotów niezręcznych, infantylnych, pospolitych. Ci jednak krytycy, którzy z kolei chcą całe libretto uznać za infantylne i niedorzeczne, bardzo się mylą. W każdym razie poglądu tego nie podzielał Goethe, gdy pisał część drugą *Czarodziejskiego fletu*, nie ukończoną niestety, ale pełną baśniowego blasku,

poezji i głębokich myśli. Z punktu widzenia dramaturgii, praca Schikanedera jest mistrzowska. Dialog można skracać i ulepszać, ale w budowie tych dwu aktów i w całości nie można ruszyć lub przestawić żadnego kamienia — nie mówiąc już o tym, że zniszczyłoby się przez to przemyślany gruntownie, organiczny plan tonalny Mozarta.

Nie mogę też znaleźć najmniejszego dowodu na to, by Schikaneder w trakcie pracy nad librettem zmienił tendencję i charaktery w swojej operze ze względu na wystawienie konkurencyjnej opery w „Leopoldstädter-Theater". Sarastro — reprezentujący światło, dobroć, humanizm — i Królowa Nocy są wrogami: Sarastro więzi u siebie córkę Królowej, Paminę, aby ją uchronić przed wpływem matki. Królowa sądzi, że Tamino, który zapuścił się w granice jej królestwa, będzie narzędziem, za pomocą którego uwolni Paminę i zemści się na Sarastrze. Zjawia się więc przed Taminem — który na sam widok portretu Paminy zapałał do niej miłością — daje mu za towarzysza prostego chłopaka, Papagena, i wyposaża obu w mające im pomagać czarodziejskie instrumenty: Tamino otrzymuje flet, Papageno — dzwonki. Plan Królowej Nocy jednak zawodzi, mimo, że udaje jej się namówić Murzyna Monostatosa, prześladującego Paminę swoją lubieżną pożądliwością, do zdradzenia Sarastra. Tamino dostaje się w szlachetną orbitę Sarastra i jego towarzyszy. Aby zostać przyjętym do ich kręgu, poddaje się najcięższym próbom, w których Papageno uczestniczy z mniejszym powodzeniem. Połączenie się zakochanej pary i przyjęcie jej do szlachetnej społeczności oraz klęska Królowej Nocy kończą II akt. Wszystko to rozgrywa się w sferze baśni: w służbie Królowej Nocy pozostają trzy damy; trzej Geniusze (chłopcy) spływają na ziemię, by składać meldunki, udzielać pouczeń i zapobiegać katastrofom; dwu Zbrojnych Mężów stoi przed bramą, przez którą wchodzą Tamino i Pamina, by przejść przez ostatnią próbę, próbę ognia i wody; przeznaczona dla Papagena kobietka, Papagena, zjawia się przed nim najpierw w postaci pomarszczonej staruchy; flet Tamina przywabia i poskramia dzikie zwierzęta; dzwoneczki Papagena zmuszają Monostatosa i jego czarnych siepaczy do frenetycznego tańca. Na pozór chodzi tu jedynie o fantastyczną zabawę, służącą tylko temu celowi, by zabawić podmiejską publiczność maszyneriami i dekoracjami, barwnym kalejdoskopem zadziwiających wydarzeń i rubasznych figli.

Dzieło ma w sobie coś z tego, ale zarazem jest czymś o wiele większym czy też czymś całkiem innym — dzięki Mozartowi. *Czarodziejski flet* to jedno z tych dzieł, które tak samo mogą zachwycić dziecko, jak i wzruszyć do łez najbardziej doświadczonego z ludzi, a najmędrszego wznieść w wyższy świat. Każda jednostka i każde pokolenie znajduje w nim coś innego; jedynie człowiekowi tylko „wykształconemu" albo też zupełnemu barbarzyńcy dzieło to nie mówi nic.

Sukces i sensacja, jakie *Czarodziejski flet* wzbudził wśród pierwszych słuchaczy w Wiedniu, miały powody związane z jego treścią, powody polityczne. Mozart i Schikaneder byli masonami: Mozart namiętnym, a Schikaneder z pewnością sprytnym i aktywnym. W libretcie operował całkiem jawnie symboliką wolnomularską. Pierwsze wydanie libretta — unikat! — opatrzono dwoma miedziorytami; jeden przedstawia Schikanedera-Papagena w jego stroju z piór, ale drugi — bramę do „wewnętrznych" kom-

nat, wielką piramidę z hieroglifami i szereg emblematów: pięcioramienną gwiazdę, kielnię z węgielnicą, klepsydrę, powalone kolumny i płyty. Wszyscy to rozumieli. Po okresie tolerancji dla „braci" za panowania Józefa II, wraz z Leopoldem II wróciła reakcja, zaczęły się znowu skryte prześladowania i ucisk. Królowa Nocy — to Maria Teresa, matka Leopolda; jestem przekonany, że także czarny zdrajca Monostatos stanowił aluzję do konkretnej osobistości.

Pod płaszczykiem symboliki był *Czarodziejski flet* dziełem buntu, pociechy, nadziei. Sarastro i jego kapłani reprezentują tę nadzieję — na zwycięstwo światła, humanizmu, zbratania się ludzkości. Przy pomocy środków rytmicznych, melodycznych, kolorystycznych zadbał Mozart o to, by skrycie-jawny sens opery stał się jeszcze wyraźniejszy. Zaczyna i kończy ją w Es-dur, tonacji masońskiej. Powolny wstęp uwertury zaczyna się trzema akordowymi uderzeniami, symbolizującymi trzykrotne pukanie adepta do bramy; w kluczowej scenie Tamino puka właśnie do trzech różnych bram. Trzykrotny akord odpowiada na inaugurację Sarastra w świątyni. Instrumenty dęte — typowe instrumenty Lóż wiedeńskich — odgrywają wybitną rolę; dźwięk puzonów, stosowany dotychczas przez Mozarta *(Idomeneo, Don Juan)* jedynie dla dramatycznej intensyfikacji, nabiera tu mocy symbolu.

Dla „niewtajemniczonego" te wolnomularskie rysy były bez znaczenia i takimi stały się jeszcze bardziej dla późniejszych generacji. Co pozostaje, to wieczny urok naiwnej akcji ,satysfakcja ze zręczności Schikanedera — cóż to za mistrzowskie pociągnięcie, by w finale pierwszego aktu połączyć zakochanych na oczach wszystkich! — i pełna podziwn cześć dla muzyki Mozarta. Jest ona jednocześnie dziecinna i boska, pełna najwyższej prostoty i najwyższego mistrzostwa. Najbardziej zdumiewa jednolitość dzieła. Singspiel, „teutsche Oper", od samego początku był pstrą mieszaniną najbardziej niejednorodnych ingrediencji: francuskiej chanson lub romancy, włoskiej arii lub cavatiny, ansamblów buffo i — jedynego, poza językiem, elementu niemieckiego: prostych pieśni. Ta mieszanina panuje także w *Czarodziejskim flecie*. Wielka scena *(O zittre nicht, mein lieber Sohn,* nr 4) i aria *(Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,* nr 14) Królowej Nocy, napisane dla szwagierki Mozarta, Józefy Hofer, są utworami w najczystszym stylu opery seria, wzruszającymi czy pełnymi namiętnej siły, z wybujałą koloraturą; ale ta koloratura równocześnie charakteryzuje ślepą namiętność złowrogiej Królowej. Po przeciwnej stronie, jako skrajny kontrast, stoi wejściowa piosenka Papagena *(Der Vogelfänger bin ich ja,* nr 2), która byłaby uliczną śpiewką, gdyby jej Mozart nie uszlachetnił dowcipem i instrumentacją; jego magiczna piosenka z dzwonkami *(Ein Mädchen oder Weibchen,* nr 20); albo jego groteskowa scena samobójstwa i następujący potem zabawny duet *(Pa... ...pa...pa)* z Papageną. Pomiędzy tymi skrajnościami mamy utwory wokalne Tamina, Paminy, Sarastra — Tamina „arię portretową" (nr 3), przejmującą skargę w g-moll Paminy *(Ach, ich fühl's es ist verschwunden,* nr 17), kiedy Tamino może odpowiadać na jej pytania jedynie westchnieniami, słynne pouczenie Sarastra *(In diesen heiligen Hallen,* nr 15), które nazwano „Hallen-arie"; mały duet Paminy z Papagenem *(Bei Männern, welche Liebe fühlen,* nr 7), który jest dwu-

zwrotkową pieśnią. Czy to utwory „włoskie", czy „niemieckie"?

Można tylko powiedzieć, że są mozartowskie w swoim połączeniu najczystszej ekspresji z najczystszą melodyką; są ariosowe, ale nie „włoskie"; są proste, ale zbyt ekspresyjne, o wiele za mało naiwne, zbyt wysubtelnione w każdej frazie głosu, w każdym niuansie akompaniamentu, aby je zaliczać do kategorii niemieckich pieśni. Podobnie ma się rzecz z ansamblami i z obu wielkimi finałami, jeśli chodzi o ich stosunek do opery buffa. Gdzie w operze buffa (opera seria nie wchodzi tu w ogóle w rachubę) byłoby miejsce na tercety trzech chłopców, które ze swym przeźroczystym lśnieniem wydają się przeniesione z jakiegoś nowego królestwa muzyki —tego królestwa, w którym włada Ariel; na sceny trzech dam, które są jednocześnie tak ludzko-humorystyczne i tak dostojnie-urzędowe! Przede wszystkim jednak w operze buffa nie było miejsca dla chóru, dzięki któremu Mozart osiąga najpiękniejsze i najbardziej uroczyste efekty swego dzieła.

Najbardziej uroczyste efekty! Mieszanie się i stapianie najbardziej heterogenicznych elementów jest w *Czarodziejskim flecie* wręcz niewiarygodne. Papageno z gadatliwymi ustami zamkniętymi na kłódkę może sobie dawać rozpaczliwe znaki trzem damom lub Monostatos na tle cichutkiego akompaniamentu orkiestry może sobie wykonywać przed uśpioną Taminą swój groteskowy taniec falliczny — skoro jednak Mozart uderzy w ton wielkiej powagi, jesteśmy od razu we właściwym, najgłębszym czarodziejskim kręgu dzieła. Marsz kapłanów, inwokacja Sarastra *(O Isis und Osiris*, nr 10) wniosły do opery własne nowe brzmienie, bardzo odległe od charakteru kościelnego; chciałoby się je określić jako atmosferę uroczystego obrzędu świeckiego. Dwa przede wszystkim fragmenty przyczyniają się do wytworzenia tego nowego brzmienia. W pierwszym akcie jest to początek finału — puzony, trąbki z tłumikami, stałe nuty w partiach dętych instrumentów drewnianych i świetliste głosy tercetu chłopców — uroczyste wprowadzenie dialogu Tamina ze starym kapłanem. To jeden z kluczowych momentów dzieła, gdy Tamino po tym uroczystym dialogu stawia sobie pytanie:

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?
(O wieczna nocy! Kiedy miniesz?
Kiedy me oczy ujrzą światło?)

a niewidzialny chór odpowiada mu słowami pociechy; wyczuwamy świt lepszej ludzkości. W II akcie takim fragmentem jest ostatnia próba zakochanych, „próba ognia i wody"; dla przedstawienia jej użył Mozart wszystkich środków muzycznych, jakimi rozporządzał, z najwyższą prostotą, najwyższym mistrzostwem; scena ze zbrojnymi mężami, którą ukształtował jako opracowanie chorału, wbudowując melodię chorału *Ach Gott vom Himmel sich darein* w uroczyste fugato; przesycony szczęściem i powagą duet Tamina z Paminą, rozrastający się w kwartet; stłumiony powolny marsz instrumentów dętych towarzyszący fletowi Tamina; radosne uniesienie w C-dur, które wita pomyślny wynik próby.

Można podchodzić dwojako do *Czarodziejskiego fletu*. Mozart zetknął się u współczesnych z jednym i z drugim podejściem.

W czasie jednego z pierwszych powtórzeń dzieła siedzieli w pobliżu jego loży znajomi z Bawarii:

„...[NN] mieli dziś łożę i bardzo gorąco okazywali swoje pełne uznanie, ale z niego, wroga całego świata, wylazł taki B a w a r c z y k, że nie mogłem zostać dłużej, bo musiałbym mu nagadać od osłów. Na nieszczęście byłem właśnie w środku, jak zaczął się II akt, więc w czasie uroczystej sceny; śmiał się ze wszystkiego. Z początku byłem na tyle cierpliwy, że chciałem mu zwrócić uwagę na niektóre kwestie, cóż kiedy śmiał się ze wszystkiego; tego już było mi za wiele — nazwałem go Papagenem i wyszedłem, nie sądzę jednak, żeby ten prostak zrozumiał to...".

Lecz w kilka dni później sprowadza do Opery Salieriego i panią Cavalieri i „nie uwierzysz, jak uprzejmi byli oboje — jak bardzo im się nie tylko moja muzyka, lecz libretto i wszystko razem podobało. Oboje powiedzieli „operone" — godne wystawiania w czasie największych uroczystości przed największym monarchą...

„Operone", „wielka opera". Tak jest — tym stała się w rękach Mozarta owa obliczona na efekty maszynerii teatralnej sztuka dla marnego wiedeńskiego podmiejskiego teatru. Sam Mozart naturalnie był w pełni świadom tego czym obdarzył świat. Cieszył się też rosnącą frekwencją na przedstawieniach. „...Co mnie jednak najwięcej cieszy, to c i c h y a p l a u z ! Widać doskonale, jak bardzo i coraz więcej ta opera idzie w górę". Był to jego testament dla ludzkości, jego apel do ideałów humanizmu.

Nie *Tytus, nie Requiem*: jego ostatnim dziełem jest *Czarodziejski flet*. W uwerturze, która jest wszystkim innym, tylko nie uwerturą do singspielu, skoncentrował za pomocą symbolicznych środków polifonii walkę i zwycięstwo ludzkości: praca, praca z a g r o ż o n a w przetworzeniu; walka i triumf.

W dziewięć tygodni od wykonania *Czarodziejskiego fletu* Mozart zmarł.

(Alfred Einstein — „Mozart")

„Czarodziejski flet"

Treść opery

AKT I. ODSŁONA 1. Książę Tamino znalazł się na terytorium państwa Królowej Nocy. Nagle rzuca się na niego potworny wąż, Tamino ucieka, wreszcie pada zemdlony. Ratują go Trzy Damy dworu Królowej Nocy. Zabiwszy węża, śpieszą one do swej pani, aby donieść jej o pojawieniu się Tamina. Ocknąwszy się z omdlenia Książę nie spostrzega już swych wybawicielek, spotyka natomiast osobliwą postać ludzką, całą pokrytą piórami. Jest to Papageno, nadworny ptasznik Królowej Nocy (arietta *Der Vogelfänger bin ich ja*). Przyjmuje on z godnością podziękowania Tamina, który przypuszcza, że to Papageno wyratował go z opresji. Za kłamstwo jednak wnet spotyka Papagena zasłużona kara w postaci... potężnej kłódki, którą mu na usta zakładają powracające właśnie Trzy Damy. Ukazują one Taminowi portret córki Królowej Nocy, księżniczki Paminy. Po chwili zjawia się przed Taminem sama Królowa Nocy, która błaga go (aria *O zittre nicht*) by ratował Paminę uwięzioną przez złego czarodzieja Sarastra. W nagrodę obiecuje Królowa Taminowi rękę Paminy. Książę przystaje z ochotą, zwłaszcza, że obraz pięknej księżniczki zapadł mu już głęboko w serce (aria *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*). Na rozkaz Królowej Nocy Trzy Damy wręczają Taminowi czarodziejski flet, mający go bronić przed niebezpieczeństwami i polecają iść w ślad za Trzema Geniuszami, którzy mu wskażą drogę do siedziby Sarastra. Towarzyszem Tamina w wędrówce ma być ptasznik Papageno, który również otrzymał na drogę dar w postaci czarodziejskich dzwonków.

ODSŁONA 2. Tamino i Papageno dotarli w pobliże świątyni boga Słońca — Ozyrysa. Tu właśnie znajduje się Pamina, które z rozkazu Sarastra strzeże Murzyn Monostatos, prześladujący Paminę swymi natrętnymi zalotami. Właśnie przed chwilą udaremnił on próbę ucieczki młodej dziewczyny. Tymczasem Papageno zdołał podstępem wślizgnąć się do świątyni i spłoszywszy tchórzliwego Monostatosa, uprowadza Paminę.

ODSŁONA 3. Tamino, prowadzony przez Trzech Geniuszy próbuje wejść do świątyni, jednak wychodzący ze środkowej bramy Kapłan wyjaśnia, że tylko wtedy będzie mógł przekroczyć jej progi, gdy go przyjazna dłoń tam wprowadzi. Tamino postanawia oczekiwać na dalszy rozwój wypadków. Niebawem pojawia się Pamina z Papagenem, po chwili ścigający ich Monostatos; Papageno puszcza w ruch swe czarodziejskie dzwonki — dźwięk ich zmusza Murzyna do nieprzerwanego tańca. Zjawia się Sarastro — nie zły czarodziej, jak go przedstawiła Taminowi Królowa Nocy, lecz potężny i dobrotliwy arcykapłan świątyni Słońca, będącej zarazem świątynią wiedzy i poznania. Poleca on surowo ukarać Monostatosa. Taminowi zaś oświadcza, że chcąc zdobyć Paminę, przejść musi przez szereg ciężkich prób.

AKT II. ODSŁONA 1. Na uroczystym zgromadzeniu kapłanów Słonecznego Kręgu Sarastro wyjaśnia motywy swego postępowania (aria *O Isis und Osiris*). Pamina jest przeznaczona z woli bogów na małżonkę księcia Tamina, on jednak spełnić musi stawiane mu warunki, aby wraz z ręką ukochanej dostąpić zaszczytu wtajemniczenia i w gronie wybranych zasiąść w Świątyni Wiedzy.

ODSŁONA 2. Tamino zgłasza towarzyszącemu mu kapłanowi gotowość do wszelkich

ofiar i poświęceń dla ukochanej Paminy. Gorzej jest z Papagenem — nie zdradza on zbytniego entuzjazmu dla planów Sarastra, pobudza go dopiero widok bliźniaczo podobnej doń Papageny, która ma być dlań nagrodą za mężne poddanie się próbom. Pierwszą jest Próba Milczenia, którą Tamino przechodzi zwycięsko.

ODSŁONA 3. Monostatos skrada się ku śpiącej w ogrodzie Paminie, chcąc ją pocałować. Płoszy go jednak pojawienie się Królowej Nocy, która w całym swym złowrogim majestacie staje przed Paminą. To ona, a nie Sarastro, jest przedstawicielką złych, ciemnych potęg. Żądna zemsty, chcąc zniweczyć swego wroga, podaje ona Paminie sztylet i grozi, że przeklnie ją i odtrąci na zawsze, jeżeli Pamina sztyletem tym nie zabije Sarastra i nie odbierze mu tajemniczego znaku „Siedmiokrotnego Kręgu Słońca" (aria *Der Hölle Rache).* Pamina jest zrozpaczona. Zjawia się Sarastro i pociesza płaczącą, tłumacząc jej, iż do tych świętych przybytków, w których on króluje, zemsta ani zdrada nie mają przystępu — panują tu tylko uczucia przyjaźni i braterstwa (aria *In diesem heil'gen Hallen).*

ODSŁONA 4. Tamino mężnie dochowuje nakazu milczenia nawet wobec Paminy, mimo że ta, zdziwiona i zrozpaczona jego zachowaniem, opuszcza go w końcu, przekonana, że młodzieniec przestał ją kochać (aria *Ach, ich fühl's*). Natomiast niepoprawny Papageno gawędzi w najlepsze z jakąś starą kobietą, która w końcu okazuje się..... Papageną. Gromy i błyskawice przypominają lekkomyślnemu ptasznikowi o przyjętym zobowiązaniu.

ODSŁONA 5. Tamino i Pamina muszą z kolei przejść Próbę Pożegnania na wieczną pozornie rozłąkę. Tymczasem Papageno znów spotyka swą Papagenę w postaci pomarszczonej staruszki.

ODSŁONA 6. Na pół obłąkana z rozpaczy Pamina, przeświadczona o obojętności ukochanego, pragnie już zabić się otrzymanym od matki sztyletem. Ocalają ją Trzej Geniusze towarzyszący Taminowi.

ODSŁONA 7. Dwaj Zbrojni Mężowie prowadzą Tamina ku „bramie strachu", którą młodzieniec odważnie przekracza. Oboje z Paminą przechodzą teraz, chronieni dźwiękami czarodziejskiego fletu, Próbę Ognia i Próbę Wody, która przywraca młodej dziewczynie spokój i równowagę umysłu i otwiera przed obojgiem wstęp do świątyni poznania.

ODSŁONA 8. Papageno daremnie szuka wokół swej Papageny. Zrozpaczony chce się już powiesić na najbliższym drzewie, gdy Trzej Geniusze przypominają mu o czarodziejskich dzwonkach. Dźwięk dzwonków istotnie wnet przywołuje zaginioną. Oboje oddają się słodkim marzeniom o szczęściu małżeńskim i licznym potomstwie...

ODSŁONA 9. Królowa Nocy wraz z Trzema Damami, prowadzona przez zdradzieckiego Monostatosa, usiłuje podstępem wedrzeć się do Świątyni, by obalić potęgę Sarastra. Już Trzy Damy i Monostatos oddają jej hołd jako przyszłej władczyni, lecz oto gromy i błyskawice odrzucają ich na powrót „w ciemności zewnętrzne".

ODSŁONA 10. W pełnej blasku świątyni Słońca Sarastro uroczyście przyjmuje Tamina i Paminę do dostojnego Kręgu Wtajemniczonych. Piękno i Mądrość będą im odtąd zawsze towarzyszyć na dalszej, wspólnej drodze życia.

Józef Kański

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

DIWZZ 572/88 5.000 U-101

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
STEFAN SUTKOWSKI

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Zauberflöte

»CZARODZIEJSKI FLET«

OPERA W DWÓCH AKTACH
W ORYGINALNEJ NIEMIECKIEJ WERSJI JĘZYKOWEJ

LIBRETTO: EMANUEL SCHIKANEDER

Inscenizacja i reżyseria:
RYSZARD PERYT

Kierownictwo muzyczne:
MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

Scenografia:
ANDRZEJ SADOWSKI

Wykonawcy:

Sarastro	— JÓZEF FRAKSTEIN BOGUMIŁ JASZKOWSKI
Tamino	— JERZY KNETIG MARCIN RUDZIŃSKI
Zapowiadacz	— BOGUMIŁ JASZKOWSKI SŁAWOMIR JURCZAK
Kapłan I	— JERZY MAHLER
Kapłan II	— ANDRZEJ JAWORSKI
Kapłan III	— BOGUMIŁ JASZKOWSKI SŁAWOMIR JURCZAK
Królowa Nocy	— ANNA JEREMUS DANUTA HAJDUK JOLANTA ŻMURKO
Pamina	— ANNA MAĆKOWIAK MARZANNA RUDNICKA ZOFIA WITKOWSKA GABRIELA SILVA
Dama I	— HALINA GÓRZYŃSKA EWA IGNATOWICZ
Dama II	— BARBARA NOWICKA ELŻBIETA SKAWIŃSKA
Dama III	— LIDIA JURANEK KRYSTYNA SIERAKOWSKA
Papageno	— ADAM KRUSZEWSKI TADEUSZ PISZEK
Papagena	— EWA FRAKSTEIN MIROSŁAWA REZLER WANDA HOLEWIK
Monostatos	— ZDZISŁAW NIKODEM KAZIMIERZ DŁUHA
Geniusz I	— URSZULA JANKOWSKA DANUTA HAJDUK
Geniusz II	— ANNA NIEDZIÓŁKA MAŁGORZATA KUSTOSZ
Geniusz III	— MIROSŁAWA KACPRZAK ANNA CICHOWICZ
Zbrojny I	— ANDRZEJ JAWORSKI
Zbrojny II	— JERZY MAHLER
Niewolnicy, Kapłani, Lud	— ZESPÓŁ SOLISTÓW WARSZAWSKIEJ OPERY KAMERALNEJ

SCENA MIMÓW WARSZAWSKIEJ OPERY KAMERALNEJ:
MONIKA GUT, JOLANTA KRUSZEWSKA, JERZY KLONOWSKI,
JERZY KUNIEWICZ, JERZY WINNICKI

oraz

WARSZAWSKA SINFONIETTA

Dyrygent
MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI / TADEUSZ KAROLAK

Asystent reżysera:
RENATA TOKARSKA

Asystent dyrygenta:
DARIUSZ WASZAK

Inspicjenci:
BARBARA MARTYNOWICZ
JOANNA RAMLAU

Przygotowanie partii chóralnych:
JÓZEF BOK